



Recebido em 17/09/2020

Aceito em 02/11/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34190

DOSSIÊ

Filmar é escutar: história, documentário e a escuta sensível da alteridade em *Santo forte* (1999)¹

Filming is listening:
history, memory, and alterity in
the documentary *Santo forte* (1999)

Vanda Fortuna Serafim

Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina
Professora Adjunta na Universidade Estadual de Maringá (DHI-UEM)
orcid.org/0000-0001-7707-7792
vandaserafim@gmail.com

Gabriella Bertrami Vieira

Mestranda em História na Universidade Estadual de Maringá
orcid.org/0000-0002-1753-2711
gabriella.bertrami@hotmail.com

RESUMO: A historiografia e o cinema, às suas próprias maneiras, constroem e narram representações, olhares, discursos e imagens sobre um acontecimento, um contexto, uma realidade, um outro. Assim, abordar as estratégias narrativas nos dois âmbitos nos permite pensar quais interpretações seus produtores se propõem a construir. À vista disso, neste trabalho, buscamos relacionar as práticas do cinema documentário e a prática historiográfica, a partir dos conceitos de “alteridade” e “sensibilidade”, discutidos por Sandra Pesavento e François Hartog. Para tanto, analisaremos o documentário brasileiro *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho, evidenciando de que maneiras, em seu cinema, o diretor constrói uma escuta sensível e uma retórica da alteridade, que nos permite compreender o outro a partir das experiências e narrativas próprias dos diversos sujeitos históricos.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário. História. Eduardo Coutinho.

ABSTRACT: History and cinema, in their own and specific ways, construct and narrate representations, views, discourses, and images about an event, a context, a reality, another. Therefore, approaching narratives in both spheres allows us to think about what interpretations their producers propose to build. Given this, in this work, we intend to relate the practices of documentary cinema and history, based on the concepts of “alterity” and “sensitivity”, discussed by the authors Sandra Pesavento and François Hartog. To this

¹ O título do texto faz referência a uma fala de Eduardo Coutinho em entrevista para a revista *Intermédias* em 2005: “Este tipo de filmagem [sem cortes], ninguém tinha feito, e ainda hoje fazem muito pouco. E isso é possível se você estabelece uma relação no momento em que você está filmando a pessoa. Filmar é escutar”. (COUTINHO, 2008a, p.140). Entrevista transcrita em Bragança (2008).

end, we analyzed the Brazilian documentary *Santo forte* (1999), by Eduardo Coutinho, showing how, in his cinema, the director builds a sensitive listening and rhetoric of alterity, which allows us to understand the other from the experiences and narratives of different historical subjects.

KEYWORDS: Documentary. History. Eduardo Coutinho.

Conhecendo *Santo forte*

Na década de 1990, com a abertura política e a crise econômica em que se encontrava o Brasil, Fernando Collor, então presidente, extingue, no ano de 1990 a Embrafilme (Empresa brasileira de filmes), a Fundação do Cinema Brasileiro (que cuidava do curta-metragem e de projetos de produção e difusão cultural), e o Concine (Conselho Nacional de Cinema), o que praticamente paralisou a produção cinematográfica no país. Segundo Ramos (2010), isso provoca uma das maiores crises enfrentadas pelo cinema brasileiro ao longo de sua história. O Brasil, que chegava a produzir mais de cem longas-metragens, anualmente, na década de 1970, passou a apenas dois ou três filmes por ano após a extinção desses órgãos na primeira metade da década de 1990. Apenas com a edição da Lei de Incentivo à Cultura/Lei Rouanet (1991) e a Lei do Audiovisual (1993), bem como a criação de leis de incentivo municipais e, pensando no Rio de Janeiro, da RioFilme, distribuidora, é que há, a partir dos anos 1994, uma lenta recuperação do cinema brasileiro, período conhecido como a *Retomada*. Neste contexto, o documentário ganhou, segundo Monte-mór (2005), um novo impulso, com a abertura de canais de televisão à cabo e alguns apoios estatais, como as leis citadas, para a sua produção, além da criação de diversos festivais dedicados ao gênero. A lenta retomada do cinema brasileiro, a partir de 1994, após período de crise no governo Collor, trouxe novos ares para o documentário: “alargam-se as fronteiras entre o documentário e a ficção, entre a objetividade e a subjetividade, entre a ciência e a arte.” (MONTE-MÓR, 2005, p.141). É neste contexto, apresentado brevemente, que se insere a produção de nossa fonte, que foi financiada e finalizada com recursos advindos das novas leis de incentivo citadas acima, a partir da Prefeitura do Rio de Janeiro e da Petrobrás e da distribuidora RioFilme.

Dito isso, passamos a apresentação da obra. *Santo forte* é um documentário brasileiro gravado entre outubro e dezembro de 1997 e lançado em 1999, sob a direção do cineasta Eduardo de Oliveira Coutinho (1933-2014), o qual apresenta uma maneira singular e que aqui consideramos, de alteridade para escutar, pensar e representar a realidade e os sujeitos por ele filmados. A aposta de Coutinho neste documentário, é a palavra: a obra é composta, fundamentalmente, por narrativas que tem como fio condutor a religiosidade, contada por moradores de Vila Parque da Cidade, uma comunidade do Rio de Janeiro. Isso quer dizer falar sobre religião sem imagens de rituais, mas “em cima da palavra, que tem a função mágica na religião também” (COUTINHO, 2008a, p.138), abordagem nada comum para o período. *Santo forte*, se constitui como uma das mais importantes obras da longa trajetória cinematográfica de Eduardo Coutinho, uma vez que inaugura ou amadurece, elementos importantes, tecedores das tramas e construtores da narrativa fílmica, nessa obra, que foram, posteriormente, imprescindíveis para outras obras de sua filmografia. O próprio diretor o considera uma ressurreição e um passo decisivo em sua carreira e vida

pessoal.² Pretendemos assim, trabalhar a construção de uma retórica da alteridade, na qual filmar é escutar de maneira sensível e aberta, o outro, para então o narrar com dignidade.

Pensando os recortes da obra, o local escolhido, a Vila Parque da Cidade, na época, possuía uma média de dois mil habitantes, e está situada na Zona Sul do Rio de Janeiro, bairro de classe média alta e ao mesmo tempo, rodeado pelas favelas, traço comum da cidade. A proposta de Coutinho, como vimos, era de conversar com moradores desse local e que os mesmos contassem suas experiências religiosas e, também, de acompanhar a repercussão da Missa Campal, celebrada em 05 de outubro de 1997, pelo Papa João Paulo II, também na cidade do Rio de Janeiro. Para isso, o primeiro dia de gravação é o mesmo em que a missa está sendo celebrada, e alguns personagens acompanham a mesma pela televisão. Dessa forma, em essência, ao longo de todo o documentário, temos o diálogo entre entrevistador (Coutinho) e entrevistado (morador da comunidade), com a mediação da câmera, sendo importante dizer que não há roteiro prévio e o personagem e o diretor nunca se encontraram antes do momento da conversa.³

Vale lembrar, que tratar a temática das religiões ou a favela no cinema brasileiro não era novidade. Desde os anos 1960, segundo Mesquita (2006), a temática religiosa está presente, principalmente no meio documentário, a partir de diversas abordagens e recortes.⁴ O mesmo acontece com as representações sobre as favelas, que remontam já a década de 1950⁵. Desde fins da década de 1980 até os anos 2000, as duas temáticas, religiosa e sobre as favelas, ganham ainda mais destaque nas telas⁶. Com isso, queremos pontuar que as temáticas elencadas por Coutinho – gravar sobre religião em uma favela do Rio de Janeiro – não eram novas. Porém, a proposta metodológica, a abordagem e o recorte, era, no mínimo, diferente do usual do período. Isso pois,

Boa parte das imagens construídas sobre a religião, sobretudo a religião dos pobres, é eivada do velho preconceito de que há uma espécie de “lavagem cerebral” operada pelos setores ou classes dominantes da sociedade ou pelos donos das Igrejas. Não há dúvida, esse imaginário é ainda aquele a ter lugar numa leitura, muito frequente, que certas correntes acadêmicas e políticas da esquerda brasileira têm acerca da potente presença dos evangélicos no país. Tal visão maniqueísta da fé do povo não encontra espaço em Santo forte. Ao contrário, ali convivem todas as posições e denominações. [...] Certamente, não

² “Se eu não tivesse feito *Santo forte*, [eu] seria uma nota de rodapé de página na história do cinema. *Santo forte* foi uma ressurreição para mim.” (COUTINHO, 2008b, p.93)”, em entrevista à revista *Contracampo*.

³ A partir de *Santo forte*, nos documentários de Coutinho, não há o encontro dos entrevistados com o diretor antes da data de início das filmagens, em sua metodologia, o momento do frescor do encontro é fundamental. Assim, para verificar possíveis participantes, há uma equipe que realiza pesquisa prévia na localidade.

⁴ A autora cita como exemplo de documentários que abordavam direta ou indiretamente os de Geraldo Sarno, considerados muito relevantes à época de sua realização, especialmente *Viramundo* (1965), *Viva Cariri!* (1970) e *Iaô* (1975).

⁵ Podemos citar as produções *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos e *Cinco Vezes Favela* (1962).

⁶ Entre os filmes que abordam a experiência religiosa, podemos pontuar *Óri* (1989), *A coroação de uma Rainha* (1993), *Sonhos* (1996), *Atlântico Negro* (1998), *Penitência* (1998), *Fé* (1999), *Santo forte* (1999), *Santa Cruz* (2000). A favela é tematizada direta ou indiretamente em *Santa Marta: duas semanas no morro* (1987), *Notícias de uma Guerra Particular* (1998), *Chapéu Mangueira e Babilônia* (1999), *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (1996), *Orfeu* (1999) e *Cidade de Deus* (2002).

é um mundo sem conflitos, e podemos observar depoimentos que expressam uma crítica do fiel evangélico em relação ao universo da umbanda, ou o contrário, do umbandista em relação ao evangélico, mas nada desse conflito é explorado e instigado seja na filmagem seja na montagem. Se há divergências e incoerências, muitas delas vividas no interior de um mesmo personagem, são mostradas para expressar a diversidade das manifestações. (QUEIROZ, 2017, p.44-45)

Assim, ao que parece, segundo o antropólogo Rubem Queiroz (2017,.) citado acima, a tese para Coutinho é a de que a religião deve ser enfocada do ponto de vista da experiência vivida pelo sujeito que crê, levando em conta a complexidade, a fluidez e novas configurações da experiência religiosa na contemporaneidade. Na obra, vemos emergir hibridismos entre várias religiões que compõem o campo religioso brasileiro. Percebemos a presença e as relações expostas entre catolicismo, umbanda, espiritismo e neopentecostalismo. A obra nos traz, a partir das narrativas que demonstram tensionamentos e diálogos entre essas denominações religiosas, um cenário religioso brasileiro de fins do século XX fluido, de reconfigurações, de uma busca por parte dos crentes transeuntes por algo que lhes proteja e faça sentido, de trajetórias religiosas singulares e também plurais, da busca pelos santos fortes que comporão seu panteão, de acordo com as circunstâncias e contingências da vida. É um filme sobre a vida concreta e estratégias de sobrevivência, como o próprio diretor diz, sobre a escolha da religião como fio condutor:

Para mim, as coisas básicas de uma pessoa são: nascimento, origem, família, amor, trabalho, dinheiro, sexo, saúde, morte e religião. Porque se tem morte, tem religião. No Brasil, as pessoas se encontram com os deuses na esquina, tropeçam neles como se fosse o birosqueiro. Para a Igreja Universal, o diabo está aqui, está no ônibus. O devoto do Padre Cícero fala com a estátua e por aí afora. Então não é um filme sobre religião, é um filme sobre a vida concreta. E a vida concreta é permeada de religião. Eu achava que isso não tinha em cinema. O que se tinha era a visão da religião como coisa alienada ou então os filmes sobre rituais. Por outro lado, aprendi sobre a trajetória religiosa das pessoas. Não tem nada a ver com o universo americano ou europeu. Ninguém entende isso fora do Brasil. Eles vão para uma religião, voltam para a outra, é fantástico! E sempre por razões ligadas à vida prática. (COUTINHO apud FORMAGGINI, 2017b, p.74-75).

Iremos evidenciar, ao longo do texto, como Coutinho sempre parte do pressuposto de que o outro é um sujeito e que suas razões e existência importam. Parece óbvio ter isso como pressuposto, porém como muitas das coisas aparentemente óbvias: não o é. Na tradição documentária – não só a brasileira, mas também – é muito recente olhar para quem se grava como sujeito e não como objeto. Isso significa dotá-lo de subjetividades, de complexidade, de compreender suas razões. E não o fazer de elemento que está ali apenas para comprovar uma tese, ou ser ridicularizado, estigmatizado, como em muitos documentários. Nas ciências humanas, no geral, pensar os sujeitos – e os praticantes, se pensarmos no caso da história das religiões – como tal, e considerando, de fato, sua experiência como legítima do ponto de vista histórico, também é consideravelmente recente. Assim, entendemos que Eduardo Coutinho se coloca como emblemático para o movimento de repensar e redirecionar olhares no campo do documentário, no Brasil e fora dele, e também, como pretendemos aqui, para pensar a própria prática historiográfica.

À medida que estamos pensando uma fonte de natureza audiovisual, exporemos algumas imagens dos primeiros sete minutos da obra, que são considerados pela literatura especializada emblemáticas e como uma espécie de “prólogo”, afim de que o leitor acesse mais o universo das imagens e da construção cinematográfica da obra.

Figura 1- André



Fonte: Santo forte, 1999.

Figura 2 - Pombagira Maria navalha



Fonte: Santo forte, 1999.

Figura 3 – Quarto



Fonte: Santo forte, 1999.

Na figura 1, temos André, que recebe a equipe em sua casa, o primeiro personagem a aparecer na obra. A câmera tem um foco fixo que privilegia o rosto (ou, no máximo meio-corpo) do personagem. André conta, com riqueza de detalhes e gestos, experiências nas quais sua esposa, Marilene (Maria Helena), incorpora entidades e espíritos. Certa vez, no meio da noite Marilene o chamou e, na verdade, era “uma das guias dela”, a pomba-gira Maria Navalha, dizendo a ele que iria matá-lo. À medida em que ele cita o nome da entidade, a estátua, que a representa, substitui o plano focado em André (figura 2). Em seu relato, ele interpreta três personagens de sua história, que estão em diálogo: Maria navalha, que conversa com André; ele mesmo respondendo à entidade e, depois, sua esposa, quando a entidade se vai, conversando com ele mesmo. Além da experiência com Maria Navalha, André conta sobre a Vovó, outra entidade, que Marilene havia incorporado também. Ao contar tal manifestação, além de aparecer a imagem da estátua da Vovó, há um corte na cena, passando para a figura 3, do quarto do casal, vazio e em silêncio. Nessa primeira sequência estão contidos muitos elementos que estruturam a obra, ou seja, que se repetem, são parte do dispositivo, ou das regras do jogo de Coutinho, evidenciadas. Vejamos. O foco no rosto do personagem com a câmera fixa, as narrativas ricas, em que a presença e comunicação de entidades, deuses e espíritos, são constantes; a “atuação” dos

personagens e sua autorrepresentação; as estátuas das entidades citadas nos relatos; todas características que são, na verdade marcas e estratégias que compõem a obra.

Outra estratégia narrativa utilizada por Coutinho⁷, são as cenas de espaços vazios, ou melhor sem a presença humana. São, no total, seis cenas com as mesmas características: há um corte que passa da personagem entrevistada (como a figura 1) para a cena de um lugar de sua casa (quintal, quarto, sala), como a figura 3. Estes espaços são as únicas cenas com a ausência total de som no documentário e são imagens de locais em que ocorreram alguma irrupção do sagrado a qual foi narrada anteriormente ao corte pela personagem. As cenas duram em média cinco segundos e são filmadas em um plano fixo. Por aparecerem no momento em que uma comunicação com o sagrado (santos, entidades e deuses) ou algum tipo de experiência religiosa, daquela pessoa, naquele espaço com algo que não “vemos” materialmente ali, pensamos essas imagens como estratégias da linguagem cinematográfica de Coutinho pois: Como captar, em uma narrativa documentária, essas questões tão sensíveis? Em uma obra que se propõe a não falar pelo amontoado de imagens e estereótipos? Como não ignorar esse estatuto não estável, e nem por isso contraditório para quem o vivencia, destes espaços? Talvez Coutinho tenha se usado das cenas “vazias” e silenciosas presentes na obra pelo fato de que própria linguagem cinematográfica não consegue apreender aquilo que está sendo dito – ou não dito - em sua totalidade. O sagrado, o maravilhoso escapam à uma compreensão total, à uma tentativa de racionalização, de representação absoluta, a narrativa não dá conta de sua grandiosidade e o diretor reconhece isso.

A partir disso, podemos perceber a dimensão de grandiosidade do sagrado e da postura de respeito que Coutinho tem para com isso, ou melhor com a pessoa que crê. O diretor deixa em aberto (espaço vazio) e em reflexão (silêncio) para o espectador preenchê-lo ou não. O “vazio” e o silêncio estão repletos pelo sagrado, pela sensibilidade e pela alteridade com aquele que narra uma experiência religiosa de significação mágica e que escapa a racionalização, as imagens e a própria palavra. Por aquilo que pode e não se pode ver, pelo que é e não é, pelo significado que cada um deposita nele. Nós, a partir da história, depositamos historicidade, memória e crenças. Não é nosso intuito definir ou duvidar de qualquer coisa que se apresente, mas pensar nas relações entre as populações, suas crenças, seus espaços e seu tempo. Por isso, como Coutinho, também deixamos este espaço em aberto, para o debate e para a reflexão. Para Beth Formaggini (2017) os espaços vazios são para que nós mesmos, espectadores, possamos preencher, pensando na “nossa crença na verdade do outro, da nossa capacidade de fabulação, da nossa relação com os deuses, com os nossos mortos e nossas entidades de proteção, ou mesmo com o nada, poderíamos não ver nada ali.” (FORMAGGINI, 2017, p.75).

Depois disso, há a introdução de um letreiro que diz “Rio de Janeiro – 5 de outubro de 1997” acompanhado do som de pessoas aclamando algum grito para o Papa João Paulo II. Assim se inicia a segunda, e última sequência que iremos apresentar, “resumida” nas imagens abaixo:

⁷ Não só em Santo forte, mas também em outros filmes como Edifício master (2002).

Figura 4 - Missa Campal



Fonte: Santo forte, 1999.

Figura 5- Papa João Paulo II



Fonte: Santo forte, 1999.

Figura 6- Vila Parque da Cidade



Fonte: Santo forte, 1999.

Figura 7- Equipe



Fonte: Santo forte, 1999.

Nas figuras 04 e 05 temos, cenas da Missa Campal realizada pelo Papa João Paulo Segundo no dia 05 de outubro de 1997, como enunciado, mesmo dia que a equipe e Coutinho sobem o morro para gravar o documentário. São as únicas cenas que mostram diretamente essa cerimônia, isso porque a presença da missa ainda vai se dar no decorrer do documentário pela televisão de alguns moradores que a acompanham. A missa, realizada no Aterro do Flamengo, celebra o Segundo Encontro Mundial das Famílias com o Papa, e reuniu cerca de 2 milhões de pessoas. Na Imagem 5, João Paulo II, saluda as famílias, e começa a rezar a oração do “Ato Penitencial”, na qual os fiéis pedem perdão por seus pecados. Depois de alguns segundos, com o áudio do Papa e dos fiéis rezando juntos “Por minha culpa, por minha tão grande culpa” há imagens aéreas (figura 06), que deslocam, em *traveling*, o espectador do Aterro do Flamengo, para a Vila Parque da Cidade, onde o filme de fato acontece, em uma localidade específica, com sujeitos específicos, de classe baixa, inseridos na rica Zona Sul do Rio de Janeiro. Assim, chegamos, e vemos a equipe e Coutinho caminhando pelo local (figura 7). Essa sequência, na verdade termina, com o encontro com Vera Dutra, moradora, personagem e parte da equipe do documentário, “a porta de entrada” para o filme ser realizado na comunidade, como ela mesma se refere. Porém, até a figura 7, em que a equipe caminha e procura por seus entrevistados, temos novamente elementos centrais da obra. Esta última, por exemplo, é um recurso utilizado para deixar à vista o processo de filmagem, a negociação, a busca. As figuras 4, 5 e 6, são consideradas aqui uma espécie de contexto, que o diretor nos oferece: está acontecendo um grande evento católico com o Papa na mesma cidade dos personagens do filme. A maioria deles se declaram católicos, alguns admiram o Papa profundamente, outros

gravam a missa, ou ainda, fazem pedidos. São devotos e famílias que, mesmo estando na mesma cidade, não tem acesso à celebração e ao encontro do Papa com as famílias.

Pensando também, relacionado aos espaços, (Aterro do Flamengo e Vila Parque da Cidade) a questão da cidade e da realidade social da comunidade, para Michel de Certeau, o espaço urbano é palco de uma “guerra dos relatos” (CERTEAU, 2012, p.201), sendo que os grandes relatos das grandes mídias e dos discursos oficiais acabam por vezes, em esmagar ou silenciar os pequenos relatos de rua ou bairro. Certeau (2012) chama atenção para a urgência de retomar estes últimos, da construção da memória dos mesmos, que inclusive pode (ou deve) ser papel do historiador. E tudo isso, podemos perceber em *Santo forte*, à medida que Eduardo Coutinho escolhe gravar um documentário em uma área periférica do Rio de Janeiro, para tratar sobre religiosidades a partir das narrativas das próprias pessoas que creem e praticam, em um dia específico no qual as grandes mídias estão reportando e divulgando a Missa Campal das famílias (as que tem acesso) com o Papa.

Como dito, essas são as primeiras sequências de *Santo Forte*, e são cenas que, de certa maneira nos introduzem aos principais elementos estéticos e temáticos da obra. Temos as narrativas que envolvem o sagrado, as quais compõem todo o documentário, as imagens das divindades, os espaços *vazios*, a questão da repercussão da missa e da visita do Papa, o redirecionamento para a favela, a equipe caminhando, ou seja, as regras do jogo, postas ali, escolhas de cenas que evocam o real e ao mesmo tempo o processo de gravação da obra, o acaso. Realizada essa breve apresentação de nossa fonte, partiremos agora para a segunda parte deste trabalho, na qual trataremos dos conceitos de *alteridade* e *sensibilidade*, percebendo as maneiras de narrar o outro no cinema e na história, pensando no que foi apresentado até aqui e nos posicionamentos de Coutinho sobre sua prática.

Alteridade e Sensibilidade: maneiras de narrar o outro no Cinema e na História

Para iniciarmos esse momento do trabalho, apresentamos um trecho da análise do poeta e crítico Cacaso (Antônio Carlos Ferreira de Brito), intitulada *Ceder a vez, ceder a voz* sobre a obra de Francisco Alvim, conhecido como “o poeta dos outros”. Texto que, segundo Formaggini (2017), Coutinho tinha muito apreço, identificação e que, de fato, parece dizer muito sobre sua postura, proposta e olhar para o mundo:

A atitude básica de Chico consiste em ceder a vez, em ceder a voz. No lugar de falar, ouvir. No lugar de submeter o leitor aos caprichos e mitologias pessoais do poeta, a atitude de quem recolhe e observa o que vem de fora, dos outros, do mundo. Essa atitude de ceder a vez é notavelmente complexa em sua transparência aparente, e tem pelo menos três consequências significativas. Primeiramente é um gesto de cortesia. Num outro instante é forma de conhecimento. Num terceiro momento é uma estratégia para disfarçar a autoria.” (CACASO apud FORMAGGINI, 2017, p.85)

A atitude básica de Chico, parece também ser a de Coutinho, considerado por alguns, “o cineasta dos outros”, que reconhece no outro conhecimento de si e do mundo.

Com esse trecho em mente, passamos às discussões sobre alteridade na obra do diretor.

Se consultarmos dicionários da língua portuguesa, veremos que o significado dado ao termo *alteridade* é algo como “característica, natureza, condição, estado ou qualidade de ser distinto e diferente, de ser outro”⁸. Este trabalho não deixa de considerar essas definições, porém, pretende, essencialmente, tratar *alteridade* como um conceito, ou seja, dotado de historicidade e inserido em um determinado contexto histórico⁹, o qual, como historiadores, não podemos apreender independentemente dos atores das diversas narrativas. Assim, de maneira mais específica, esse texto se constitui, basicamente como um exercício de reflexão, destinado, não só aos historiadores, aos quais esse conceito e essa postura de alteridade e de compreensão são indubitavelmente imprescindíveis; mas também, a todos que ainda buscam fazer o, tão necessário, movimento de compreensão e escuta sensível de outrem, em tempos tão obscuros.

Dessa forma, para explorarmos o conceito de *alteridade* e esses possíveis diálogos e relações, partiremos do historiador François Hartog (1999), à medida em que este se dedica na obra *O Espelho de Heródoto*, entre outras coisas, a pensar sobre de que maneira a narrativa de Heródoto, constrói e vê o outro, o traduz e ainda, faz com que o destinatário creia no outro que a mesma construiu. Ou seja, a obra nos faz refletir sobre as representações do outro, sobre como se operacionaliza isso nas Histórias de Heródoto e reflete, de maneira ou de outra, sobre quais os limites e fronteiras da prática historiográfica hoje.

Dito isso, analisaremos então, à luz de Hartog (1999) e outros autores elencados, o documentário *Santo forte*, fonte deste trabalho, pensando nas maneiras de construção da narrativa cinematográfica a partir do contato entre diretor entrevistador e personagem entrevistado. Isso porque percebemos que Eduardo Coutinho, sujeito cujo requisito básico para fazer um filme é o diálogo e o encontro, assume e busca construir, não só nesse documentário específico, mas ao longo de sua filmografia, a postura de alteridade, ou da retórica da alteridade, como propõe Hartog (1999), de compreensão do outro, de respeito e abertura para com os entrevistados de seus filmes. Pretendemos também abordar os conceitos de alteridade e sensibilidade, relacionando-os tanto com a narrativa documentária, quanto com a prática historiográfica. Para realizarmos esse exercício, alguns questionamentos são lançados: onde se passa a cesura entre o mesmo e o outro? Essas fronteiras são fixas? O mundo dos deuses é sensível às fronteiras geográficas humanas? (HARTOG, 1999) Como pensamos essas relações historicamente? Como não pensar em uma postura de alteridade em um país tão diverso como o Brasil? Como se fazer história sem esse exercício? Como *Santo forte* muda as maneiras de se representar a favela ou a religiosidade brasileira na década de 1990? O que a postura de Coutinho trás de

⁸Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/alteridade/>> Acesso em: Agosto de 2020.

⁹ Partindo das contribuições de Reinhart Koselleck (1992), as quais propõe uma História dos conceitos e seus usos por determinados grupos em determinados contextos. De modo que, a construção histórica do conceito, ou então a contextualização de um conceito em um determinado tempo e espaço, implica em uma compreensão histórica mais ampla e complexa sobre determinada temática.

reflexão para a nossa experiência cotidiana? E para a prática historiográfica? Essas inquietações, obviamente, não vão ser inteiramente respondidas aqui, mas são pontos que tecem uma rede maior que possibilita pensarmos e desconstruirmos, elementos, visões, imagens e discursos no mundo.

Para Hartog (1999), a alteridade é a “ausência aparente de fronteira fixa” (HARTOG, 1999, p.101), sendo que essas fronteiras podem ser as culturais, econômicas, sociais, entre o espaço sagrado e o espaço profano, etc. O autor fala, quando analisa as *Histórias* de Heródoto, em descobrir “uma retórica da alteridade em ação, de capturar algumas de suas figuras e de desmontar alguns de seus procedimentos, de reunir as regras através das quais se opera a fabricação do outro” (HARTOG, 1999, p.228). Quando dizemos “o outro”, estamos enunciando-o como diferente, e é a partir da instauração dessa diferença que se pode desenvolver uma retórica da alteridade, que constitui o operador da tradução, de levar o mundo que se conta ao mundo em que se conta, ou mais reuni-los. Para Coutinho, essa diferença parece ser clara. Ele diz sobre os diálogos com suas personagens: “Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder” (COUTINHO, 2013a, p. 22).

Além disso, partindo de um olhar historiográfico sobre fontes audiovisuais, consideramo-las como narrativas que são produtoras e também produtos: de contexto, de método, de imagens, de olhares. Sendo ditos de “ficção” ou não, os audiovisuais têm relação com o real, buscam apreendê-lo em algum sentido, tangê-lo de alguma forma – além de estar inseridos em um contexto específico que o produz e é produzido pelos mesmos. Assim, a relação entre documentário (obra), história (contexto) e narrativa (olhar), se torna possível, e mais ainda, riquíssima. Em Hartog (1999), percebemos que a narrativa de viagem, a qual ele trata, se se pretende ter relação fiel, ou verossímil com a realidade, deve ter algo dedicado aos *thôma*. Esse conceito, utilizado por Heródoto, mas também por outros autores da antiguidade, segundo Hartog (1999) pode significar maravilhas, curiosidades, algo de enorme beleza, excessiva raridade, de procedência extraordinária; pode ser também a singularidade de que não se consegue entender a razão, a exceção; e ainda pode ser associado àquilo que não se mede, que não se apreende totalmente, como o sagrado, por exemplo. (HARTOG, 1999). *Thôma*, sendo a tradução da diferença entre aquém e além, produz um efeito de realidade, como se dissesse: eu sou o real do outro. Na medida em que, sua presença na narrativa produz um efeito sério, e na medida que cria um efeito de realidade, o *thôma* é bem um procedimento para *fazer-criar*, desenvolvido pela narrativa (HARTOG, 1999, p.266).

A partir disso, pensamos as narrativas das personagens de *Santo forte*: elas, que se relacionam profunda e singularmente com o sagrado, apresentam o tempo todo o que tem de *thôma*, transformam o ordinário em extraordinário. Porém, por mais longa que seja a duração da narrativa, esta não é suficiente para esgotar o *thôma*, o maravilhoso, uma vez que este sempre escapa: há um resto, um além, um indizível. E essa é a concepção de narrativa coutiniana: para o diretor o interessante são esses relatos do maravilhoso, do significativo para a existência daquelas pessoas, do que lhes dá razão, e para ele, isso é digno de memória. É interessante entender, também que em última instância, a partir de um processo específico de montagem do documentário,

é Coutinho quem decide o que é ou não *thôma*, o que vai ou não pro produto final. Ele é o que Hartog (1999), chama de “medida do thôma”. E o diretor faz isso de uma maneira muito sensível e de alteridade, percebendo que as fronteiras do sagrado são dinâmicas e nem por isso contraditórias ou menos qualificadas. A montagem do documentário, o método de conversa, as maneiras que se conversa, fazem surgir essa verossimilhança, esse crer na palavra do outro, de entender aquilo que se diz como o real do outro, a história do outro, as vivências religiosas daquelas pessoas.

Refletindo sobre relações entre o narrar e o representar no documentário de Coutinho e na história, em conjunto com a *alteridade*, podemos falar de *sensibilidades*, enquanto conceito para a História Cultural. Essa proposta parte da historiadora Sandra Pesavento (2005), que nos coloca já de início as indagações: Como mensurar o imensurável? Como recuperar as sensibilidades dos homens do passado? Para a autora, o historiador, ao menos o historiador da cultura, tem a intenção e a preocupação de pensar “as *sensibilidades* de um *outro* tempo e de um *outro* no tempo” (PESAVENTO, 2005, p.1, grifo do autor). A referida autora aborda e, assim, insere o conceito de sensibilidade na compreensão histórica sob o prisma da alteridade e da diferença no tempo, sem o que não é possível a reconstrução do passado pelo historiador. Nos diz que tal categoria remete à percepção e tradução da experiência humana “que se encontra no âmago da construção de um imaginário social” (PESAVENTO, 2005, p.2). Assim, como possibilidade, Pesavento (2005), traz o que chama de “reconhecimento sensível”, que opera como uma forma de reconhecimento e tradução da realidade que brota dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo, e que aqui, também iremos pensar como a escuta sensível da alteridade, onde estes dois conceitos andam juntos.

Em suma, as sensibilidades são uma forma do ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada. E “tudo o que toca o sensível é por sua vez, remetido e inserido à cultura e à esfera de conhecimento científico que cada um porta em si” (PESAVENTO, 2005, p.3). Dessa forma, a constituição de uma história das sensibilidades, no seio das preocupações da História Cultural, traz a subjetividade, a especificidade, a experiência vivida para a análise, uma vez que

é a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que esta tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos (PESAVENTO, 2005, p.2)

É nessa direção que se coloca *Santo forte*. Os personagens que compõem a obra, são moradores dessa localidade que narram então, suas experiências com o sagrado. No decorrer dos depoimentos, emergem emoções, gestos corporais, expressões, que são captadas pela câmera em um plano fixo. É no primeiro encontro da câmera-diretor-personagem que se dá o filme, na intimidade do lar de cada morador. Dessa maneira, intencionamos abordar alguns aspectos da narrativa audiovisual e relacioná-los a conceitos como narrativa, memória, testemunho e sensibilidade e suas relações com a História.

O que pode ser interessante pensar é que o real e o imaginário estão entrelaçados. Não existe um cinema documentário que seja o real. Não estou preocupado se o cara que eu entrevisto está dizendo a verdade – ele conta sua experiência, que é a memória que tem hoje de toda sua vida, com inserções do que ele leu, do que ele ouviu. E que é uma verdade ao mesmo tempo que é imaginário. (COUTINHO, 2013c, p.223)

O excerto exposto é parte de uma entrevista Eduardo Coutinho participou. Este trecho nos chama a atenção em vários aspectos e pode, inclusive, ser emblemático no que diz respeito ao que intencionamos destacar e refletir neste trabalho. O primeiro aspecto que se tem, é a recusa do diretor de pensar disjuntivamente: ele não coloca em polos contraditórios as categorias de real/verdade e de imaginário, mas sim diz que não há definitivamente essas fronteiras de delineadas na vida cotidiana. Elas são provisórias, se cruzam e se entrelaçam. Nesta linha de raciocínio, Coutinho reconhece que o documentário não é o real, propriamente dito, o que também não significa dizer que é totalmente ficção ou que é despreendido da realidade. Mas sim, busca pensá-lo como um produto, inserido em um panorama maior, em um contexto, que passa por processos que dependem de escolhas e montagens. Bem como, um potencial produtor, produtor de novas ideias, novas crenças, narrativas e alternativas, a partir do processo de filmagem, daquilo que se apresenta ao público receptor, à leitura desse público e atribuição ou não de sentidos por estes à obra em questão.

Nesse sentido de discussão, Edgar Morin (2014) diz que o cinema é um sistema aberto, relativamente autônomo, multidimensional e complexo. Para o autor, as análises sobre o cinema, seja no campo da História ou não, de maneira geral, desconsideram as multifaces do cinema. O referido autor defende que não há essa disjunção entre isto ou aquilo como relação de exclusão, mas sim, o que causa espanto é que indústria e arte estão em uma relação que não é somente antagonista e concorrente, mas também complementar. Ou seja, o cinema está inserido no paradoxo

de que a produção (industrial, capitalista, estatal) tem necessidade ao mesmo tempo de excluir a criação (que é desvio, marginalidade, anomia, despadronização), mas também de incluí-la (porque ela é invenção, inovação, originalidade e toda obra precisa de um mínimo de singularidade), e tudo se faz de forma humana, aleatória, estatística e cultural no jogo criação/produção (MORIN, 2014, p.16)

Dito isso, podemos retomar a ideia de Coutinho, na qual real/verdade e imaginário podem – inclusive imaginário torna-se uma categoria importante para a História Cultural – ser pensados de maneira que não seja excludente, que se complementam de alguma forma. À vista disso, podemos pensar o ato de narrar:

narrar não é relatar o mundo como já-reconhecido, narrar é se insurgir diante do enigma do real. E se propor com muita delicadeza a deixar qualquer projeto monolítico de país, de Estado [...] ou mesmo de cinematografia obediente a qualquer ambição de totalização de identidade cultural e psicológica de calças na mão (BRAGANÇA, 2013, p.549)

Ou seja, é justamente negar um projeto com ambições generalistas, seja de documentário ou de história. O que o diretor propõe com Santo Forte é justamente exaltar essa pluralidade do existir no mundo e de o narrar e, por nossa parte, pela historiografia, o que propomos é compreender de que maneira a construção dessa

proposta se dá e o que diz sobre seu contexto, sobre o sagrado e sua relação com os sujeitos, para a escrita de uma narrativa histórica, respeitando a complexidade da obra.

Retomando o fragmento da entrevista de Coutinho, percebemos que também nos é interessante pelo fato de que o diretor tem uma concepção do que é narrativa, verdade e memória complexas, que demonstram alteridade, postura – prática e teórica – que talvez sem a mesma o documentário não acontecesse, ao menos não da maneira que acontece. Isso porque percebemos *Santo forte* uma fonte que demanda sensibilidade, demanda reeducação no olhar ao voltar-se para a obra. Com categorias prontas e de pretensões totalizantes não podemos compreendê-la historicamente. A obra demanda ao historiador se atentar para as “evidências do sensível” (PESAVENTO, 2005, p.5), interpretando os sinais, identificando razões, percebendo e compreendendo as marcas de historicidade presentes.

Dessa forma, como propõe Felipe Bragança (2013), consideramos pensar a “verdade” narrativa como gesto criativo e propositivo dos personagens de *Santo forte* – um lugar onde o afeto fundava (refundava) sentidos. Podemos assim, refletir sobre as maneiras pelas quais Coutinho investiga as “brechas de insurreição do real” (BRAGANÇA, 2013, p.543). Já demonstrando o poder dessas narrativas, do lembrar-se, de enunciar essas lembranças e de manusear essas narrativas historicamente. O filme mostra a questão dos modos de comunicação diretos com o sagrado e mais, os modos de narração dessa comunicação. Esses depoimentos, como o próprio diretor chama as narrativas que compõem o documentário, falam sobre memórias, sobre o real, mas também sobre o imaginário. Busca-se uma lembrança, esta é enunciada, insurge e modifica o presente dos personagens. Eduardo Coutinho faz dialogar, por meio da narrativa documentária e da escuta sensível e de alteridade, subjetividade e objetivação, realidade e imaginário, micro e macro. O diretor contribui com possibilidades de ampliação dos matizes do senso comum sobre determinados grupos sociais, determinadas religiões, etc. Ou seja, estudá-lo e compreender sua produção historicamente auxilia e enriquece o trabalho de não generalização do outro, mas sim de pensar esse outro, e um tempo outro, a partir de suas especificidades, de suas narrativas, de suas reinvenções, trânsitos, relações e mais, de sua própria voz e narrativa.

Em *Santo forte*, a partir do encontro com o diretor no momento da filmagem, os testemunhos sobre o passado vão sendo motivados pelo diálogo entre ele e seus personagens. Nas histórias contadas, ao falar de sua relação diária com o sagrado, os personagens podem nos revelar também a teia ou as redes de suas relações sociais, étnicas, afetivas, morais e históricas que constituem seu mundo, seu universo de sentidos. Ou seja, a partir dessas narrativas temos um profícuo quadro de possibilidades de análise sob um olhar histórico. Os personagens do documentário, de maneira geral, compartilham e narram memórias, que fazem parte de uma memória individual, mas também coletiva, e, como toda memória, é selecionada, construída e reinventada, mas nem por isso é falsa. Para Ricoeur (2007), a memória pode ser considerada pouco confiável “precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar [...] não temos

nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu” (RICOEUR, 2007, p.40)

A partir disso, “o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história” (RICOEUR, 2007, p.41) O autor diz que é com o testemunho que se inaugura um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental. O filósofo ressalta que há múltiplos empregos e utilidades nos testemunhos, trazendo para discussão o fato de que o historiador, ao lidar com o este último, é colocado diante de uma questão, para Ricoeur (2007) crucial: até que ponto o testemunho é confiável? Ao colocar essa indagação, somos levados a refletir sobre confiança e suspeita, sobre confiabilidade e (por que não?) crença no que os testemunhos nos dizem:

O testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa. Mas só há testemunho quando a narrativa de um acontecimento é publicitada: o indivíduo afirma a alguém que foi testemunha de alguma coisa que teve lugar; a testemunha diz: “creiam ou não, em mim, eu estava lá”. O outro recebe o meu testemunho, escreve-o e conserva-o. [...] A dimensão fiduciária de todos os tipos de relações humanas é assim trazida à luz: tratados, pactos, contratos e outras interações que repousam na nossa confiança na palavra do outro. Mas, o testemunho é, ao mesmo tempo, o ponto fraco do estabelecer da prova documental. É sempre possível opor os testemunhos uns aos outros, quer no que diz respeito aos fatos relatados, quer no que respeita à fiabilidade das testemunhas (RICOEUR, 2003, p.3)

Seguindo essa lógica da utilização dos testemunhos, das dificuldades, principalmente para o campo da História no que diz respeito às narrativas e sua veracidade, Coutinho traz essa problemática talvez ética e metodológica, para o campo do documentário. Ele diz: “eu não sou cientista, mas tratamos dos mesmos problemas: o que é um relato, a fidelidade de um relato, como traduzi-lo. Eu não preciso traduzir o oral para o escrito, mas tenho que editar, e a edição também é um ato de intervenção” (COUTINHO, 2013c, p.227). Ou seja, há, assim como na operação historiográfica, “regras do jogo” no documentário que Coutinho coloca à suas obras, uma vez que está tratando de indivíduos, de memórias, de acontecimentos, assim como a História – salvo as diferenças e intencionalidades específicas da linguagem de cada área. Apesar de poder intervir na montagem da obra, selecionar, recortar, acrescentar, inverter, Coutinho não está interessado em confrontar, em duvidar ou opor testemunhos, mas em compreender. Ele diz:

Veja, a montagem desse filme não é ficcionalizante. Eu poderia jogar com a montagem, misturar um personagem com o outro, juntar fragmentos, jogar para o fim o que estava no começo e com isso criar uma ficção. [mas] fiz uma montagem absolutamente linear, mantendo os depoimentos em sua integridade, respeitando o retrato que cada personagem fez de si mesmo. (COUTINHO, 2013c, p.233)

Ou seja, há um compromisso de confiança com a “comunidade” filmada, e em preservar a verdade da filmagem, mostrando negociações, deixando momentos em aberto, conflitos entre entrevistador/entrevistado, etc. De certa forma, é isso que o historiador da cultura e das religiões também faz: compreende um outro, em um tempo outro, a partir de fontes, e dos procedimentos que derivam das operações historiográficas, no caso deste trabalho, a partir da narrativa fílmica de Coutinho.

Paul Ricoeur (2007) também fala que entre si e o outro, como por exemplo a sociedade, existe o próximo, que é como um outro privilegiado, à quem contamos nossas lembranças, à quem narramos nossas experiências. Isso pode ser percebido no documentário a medida em que Coutinho talvez possa ser considerado esse outro, de outra realidade (social, econômica e cultural), nunca visto antes se não naquele encontro, para quem o personagem faz uma narrativa de si. O diretor tem um olhar de alteridade, de não julgamento com os personagens. Ele aceita e confia na palavra do outro, por que dita por quem diz como verdade. E isso cria então, o que Ricoeur chama de “confiabilidade”: o que a confiança na palavra de outrem reforça não é somente a interdependência, mas a similitude em humanidade” (RICOEUR, 2007, p.175).

Assim, podemos dizer que o diretor inaugura e radicaliza nesse filme a aposta na palavra do outro, no ato de narrar e nas maneiras de narrar. Ele se torna o próximo privilegiado do qual fala Ricoeur (2007), ao menos provisoriamente, no momento da conversa com os personagens. As narrativas das personagens são essencialmente sobre as relações com o sagrado, sobre as comunicações com o mesmo, quer seja este sagrado da umbanda, do candomblé, do catolicismo, neopentecostal, espírita, ou de todos juntos, sendo que isso pode demonstrar, além da pluralidade e mobilidade do cenário religioso brasileiro, de que maneira o cotidiano e a memória desses sujeitos estão relacionados com esse sagrado de cada um. Ainda mais, que seja talvez, a partir da relação fundamental com o sagrado que se constrói, dá sentido e ressignifica a vida dessas pessoas:

É como se o diretor se desse conta e nesse filme, de uma vez por todas, que não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é um ato, no mínimo, bilateral, em que a palavra é determinada por que a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado”, tanto pelo locutor quanto por seu destinatário. (FORMAGGINI, 2017, p. 71)

Isso pressupõe principalmente escuta e sensibilidade. Não há conversa ou relação, sem escuta – até há, mas é o que chamamos hoje de relacionamentos abusivos. Sem estar disposto e preparado a ouvir o outro, instiga-lo, e compreender suas vivências, enquanto sujeito dono de si e que se reinventa, não apenas como um estereótipo ou modelo social, não há cinema de encontro, não há construção de alteridade. Não há compreensão. E portanto, ao que parece, não há documentário, para Coutinho, sem estes elementos.

O que queremos sobressaltar é ainda, que o conceito de sensibilidade, assim como o de alteridade é também, uma postura, teórica, metodológica, e existencial, quando tratamos e fazemos ciência a partir de objetos e fontes tão *humanas*, humanizadoras, sagradas e que requerem tanta sensibilidade, escuta e alteridade, para serem compreendidas. Podem nos questionar sobre o porquê da necessidade de reafirmar essas posturas, esses conceitos ainda hoje: principalmente porque tanto no âmbito da história, quanto do cinema, ainda hoje, temos representações, obras, construções sobre comunidades, sociedades, religiões e culturas, que não apresentam essas preocupações, e que, dessa forma, parecem não ter compromisso com o real, com a história ou apenas escolhem reafirmar estereótipos preconceituosos e equivocados.

Sobre as religiões e as práticas religiosas presentes no Brasil, por exemplo, muitas obras audiovisuais, seja no cinema ou na televisão, trazem olhares que reforçam a distância, o caráter de “exótico”, a homogeneização e generalização grosseira, e, a incompreensão e, preconceito com o que é considerado “outro”. É persistente a vontade de negação do espaço, contribuição, importância e existência de muitas práticas e crenças como pertencentes à cultura brasileira. No ramo do documentário Coutinho diz:

Muitos dos documentaristas ditos progressistas, de esquerda ou de qualquer forma interessados no social, costumam filmar aqueles acontecimentos ou ouvir aqueles personagens que confirmem suas próprias ideias apriorísticas sobre o tema tratado. Daí se segue um filme que apenas acumula dados e informações, sem produzir surpresas, novas qualidades não previstas. O acaso, flor da realidade, fica excluído. Creio que a principal virtude de um documentarista é a de estar aberto ao outro, a ponto de passar a impressão, aliás verdadeira, de que o interlocutor, em última análise, sempre tem razão. Ou suas razões. Essa é uma regra de suprema humildade, que deve ser exercida com muito rigor e da qual se pode tirar um imenso orgulho. [...] Só se pode subverter o real, no cinema ou alhures, se se aceita, antes, todo o existente, pelo simples fato de existir. (COUTINHO, 2013b, p.20)

Não seria, de certo modo, esse também o papel da prática historiográfica? De compreender o outro, a partir de suas crenças, narrativas e situá-las historicamente? De não negar as narrativas plurais, complexas, mas sim de manter-se em uma posição de alteridade para com essas? Para Michel de Certeau (1982) parece-nos que sim, uma vez que:

Coloca-se como historiográfico o discurso que "compreende" seu outro – a crônica, o arquivo, o documento –, quer dizer, aquilo que se organiza em texto folheado do qual uma metade, contínua, se apoia sobre a outra, disseminada, e assim se dá o poder de dizer o que a outra significa sem o saber. Pelas "citações", pelas referências, pelas notas e por todo o aparelho de remetimentos permanentes a uma linguagem primeira, [...] ele se estabelece como saber do outro. Ele se constrói segundo uma problemática de processo, ou de citação, ao mesmo tempo capaz de "fazer surgir" uma linguagem referencial que aparece como realidade, e julgá-la a título de um saber (CERTEAU, 1982, p.97)

O que nos faz pensar sobre as relações entre história e documentário e a alteridade/sensibilidade em jogo, apresentadas como reflexão até aqui. O que percebemos é que precisamos criar narrativas que compreendam e levem em consideração estar lidando com um outro, que possui visões, experiências e autorrepresentações próprias e legítimas. Privilegiar o olhar do sujeito sobre ele mesmo, a partir de uma escuta sensível e de uma retórica de alteridade, não dando voz a partir de nossas próprias pressuposições e visões “científicas”, como se fossemos portadores de uma sabedoria maior, que vai salvar e dar sentido. O exercício de ouvir e ‘narrar’ as ‘narrativas’ com dignidade e compreensão parece ter mais a ver com o que a história se propõe – ou deveria se propor.

Referências

- BRAGANÇA, Felipe. Santo Forte – o rosto, a brecha caótica do cinema e a insurreição libertária da enunciação. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Maria de Lourdes Menezes (Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar*. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- COUTINHO, Eduardo. Não encontro o povo, encontro pessoas. 2002 (Entrevista). In: BRAGANÇA, F. (Org.). *Encontros – Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008b.
- COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. 1997. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.
- COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário: Carta-depoimento para Paulo Paranaguá. 1992. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.
- COUTINHO, Eduardo. Para Sexta-feira. 1998 (Entrevista). In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013c.
- COUTINHO, Eduardo. Se eu definisse o documentário, eu não o fazia. Por isso não o defino. 2005. (Entrevista). In: BRAGANÇA, F. (Org.). *Encontros – Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008a.
- FORMAGGINI, Beth. Cinema de afeto. In: ALTMANN, Eliska; BACAL, Tatiana. (Org.). *Santo forte visto por*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017a.
- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Ensaio sobre a representação do outro. Jacyntho Lins Brandão (Trad.), 2ª ed. Belo horizonte: UFMG, 1999.
- KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos. Problemas teóricos e práticos. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, n. 10, 1992, p.134-146.
- LE BRETON, David. *El Silencio*. Madrid: Ediciones sequitur, 2006.
- MESQUITA, Cláudia. *Deus está no particular*. Representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos. São Paulo, USP, 2006. (Tese de doutorado)
- MONTE-MÓR, Patrícia. Religião e filmes documentários no Brasil. *Revista Chilena de Antropología Visual*. no 5. Santiago, jul. 2005. p.133-142
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Ensaio de Antropologia Sociológica. Trad. Luciano Loprete. São Paulo, SP: É Realizações Editora, 2014.
- PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevos Mundos Mundos Nuevos*. 2005.
- PESAVENTO, Sandra. O mundo da imagem: território da história cultural. In: SANTOS, N.; PESAVENTO, S. J.; ROSSINI, M. (Org.). *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em História Cultural*. 2008. p.99-122.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Santo forte: uma perspectiva antropológica sobre a invenção do cinema e da religião. In: ALTMANN, Eliska; BACAL, Tatiana. (Org.). *Santo forte visto por*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017b.

RAMOS, Bruno Surian. *Cinema brasileiro: da crise dos anos 80 a retomada dos anos 90 - uma consequência política*. Curitiba, 2010. (Monografia).

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. In: *International Conference – Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*. Budapest, 2003

SANTO forte. Direção de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Riofilme e Funarte, 1999, 83 min, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bf9-GiJfwog>> Acesso em: 19 de agosto de 2020.